Maksym Gorki

OSTATNI

TEATR WSPÓŁCZESNY
w Szczecinie

Dyrektor i kierownik artystyczny
Maciej Englert

Z-ca Dyrektora
Kazimierz Krzanowski

Kierownik literacki
Jadwiga Adamowicz

Z listu do żony, Katarzyny Pieszkowej

wrzesień 1906 r.

Proszę Cię — pilnuj syna. Proszę Cię nie tylko jako ojciec, ale jako człowiek. W powieści, którą teraz piszę — „Matka" — bohaterka jej, wdowa, matka robotnika — rewolucjonisty — miałem na myśli matkę Załomowa — mówi: „Idą dzieci w świat... idą dzieci ku nowemu słońcu, idą dzieci ku nowemu życiu... Dzieci nasze, które poświęciły się, które cierpią za wszystkich ludzi, idą w świat — nie opuszczajcie ich, nie zostawiajcie krwi swojej bez opieki."

Później, kiedy będą ją sądzili za jej działalność, wygłosi przemówienie, w którym przedstawi proces dojrzewający na całym świecie, jako pochód d z i e c i ku prawdzie.

Dzieci, zrozum to! W tym tkwi straszliwa siła światowej tragedii.

Maksym Gorki

Premiera 12 listopada 1977 r.

Maksym Gorki

OSTATNI

(Poslednije)

Przekład: Kazimierz Truchanowski

Osoby:

Iwan Kołomyjcew	Mirosław Gruszczyński
Jakub	Zbigniew Witkowski
Zofia	Bolesława Fafińska
Aleksander	Jacek Polaczek
Nadieżda	Ewa Wrońska
Lubow	Barbara Komorowska
Piotr	Sylwester Woroniecki
Wiera	Ewa Wójcik
Pani Sokołowa	Irmina Babińska
Leszcz	Tadeusz Zapaśnik
Jakoriew	Józef Chwiejczak
Fiedosja	Urszula Nowacka

Reżyseria: Aleksander Towstonogow

Kierownik artystyczny teatru im. Gribojedowa w Tbilisi

Scenografia: Marcin Stajewski

Inspicjent: Krystyna Zgud-Bikart

Sufler: Bożena Kowalczyk

Sztuka przygotowana z okazji 60 Rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej

Jerzy Koenig

Znów Gorki

...nie zaglądaliśmy ostatnio do tego pisarza, ufni, że nic tam ciekawego nas nie czeka. Owszem, wybitny swego czasu autor. Dzieła jego otwierały kiedyś nową epokę w dwudziestowiecznej literaturze realistycznej związanej z obozem socjalistycznym. Działacz społeczny. Współtwórca realizmu socjalistycznego. W dramacie autor „Na dnie", sztuki o rok młodszej od „Wesela" Wyspiańskiego — która ostanie się z pewnością na liście najwybitniejszych utworów dramatycznych naszego stulecia. A reszta?

Reszta została jakby odłożona na bok, opatrzona epitetem staroświeccyzny, skażonej do tego grzechem naiwnego dydaktyzmu. Z gruba ciosane pisarstwo, w sam raz po to, aby ślęczeli nad nim studenci na seminariach uniwersyteckich, aby adepci sztuki aktorskiej uczyli się na nim warsztatu realistycznego. Taka Zapolska, tyle, że na ponuro. Znacznie atrakcyjniejsza w ciągu ostatnich lat wydawała się w rosyjskim kręgu kulturowym literatura młodszych autorów, Bułhakowa, Babla, Majakowskiego, Kopkowa, nawet Pogodina czy Leonowa. Tam mieliśmy te mięsistsze postaci, albo ważniejsze problemy. Bądź literatura o jedno czy kilka stuleci starsza: Gribojedow, Puszkin, Gogol, Ostrowski, Suchowo-Kobylin, Czechow.

Graliśmy tych autorów lepiej czy gorzej a z niepomiernie większym zaciekawieniem niż Gorkiego, który doczekał się w teatrze dość jednoznacznego zaszufladkowania: dostojny wprawdzie, ale już nieciekawy. I to, że przez lat kilkanaście innego typu literatura, nazwijmy ją umownie „antywerystyczną", interesowała teatr polski. I to, że Gorki był mało wdzięcznym materiałem dla najrozmaitszego rodzaju zabiegów inscenizacyjnych, reprezentował teatr, którego recepta wydawała się prymitywnie naiwna: „tekst mówić głośno i wyraźnie, i nie wpadać na krzesła." I to, że sporo namącili nam historycy literatury, preparując portret Gorkiego na kształt monolitu ze spiżu i brązu, częściej zwracając uwagę na stanowczość, optymizm i „monumentalność" gestu niż na półuśmiech niepewności, ironii czy nawet współczucia. I to, że zgodnie z duchem niedawnych lat bardziej interesowaliśmy się w teatrze ukazywaniem mechanizmów społecznych, politycznych, historycznych niż naturą pojedynczego człowieka, jego jednostkowym, kameralnym losem, który nie musi być koniecznie ilustracją aktualnej tezy o związkach wzajemnych nic nie znaczącej jednostki z wszechwładną historią. I to, że przekłady polskie Gorkiego, nawet jeżeli wierne w słowach, mijały się często z duchem pisarstwa Gorkiego, które (...) prócz dosadności wiele ma delikatnego humoru, częściej operuje ironią niż deklaratywnością, raczej drwiną niż deklamacją. Gorki słuchany po rosyjsku jest ciągle jeszcze innym pisarzem niż Gorki czytany po polsku. Proszę się spytać o to tych, którzy oglądali grane także w Polsce przedstawienia leningradzkiego Teatru im. Gorkiego w reżyserii Grigorija Towstonogowa.

Wreszcie — przyczyną było to, że nie czytaliśmy ostatnio uważniej Gorkiego. Gdyby nie to, odkrylibyśmy już wcześniej, że jest to pisarz wart uważniejszego niż to było dotąd zainteresowania. I że listę przesądów nie dziś, ale przynajmniej lat temu kilka należało odłożyć na bok.

Fragmenty artykułu zamieszczonego w programie sztuki Gorkiego *Barbarzyńcy* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (premiera maj 1976 r.)

Borys Bialik

Tragedia ostatnich

Sztuka *Ostatni* zapoczątkowała drugi okres w twórczości dramaturgicznej Gorkiego, różniący się w sposób istotny od pierwszego, rozpoczętego *Mieszczanami* a zakończonego *Wrogami*, i od trzeciego, ostatniego, upamiętnionego takimi utworami jak *Jegor Bułyczow i inni*, *Dostigajew i inni*, *Wassa Żeleznowa* (druga wersja).

Z konfliktów międzyklasowych, co było charakterystyczne dla wczesnego okresu twórczości, dramaturg przeniósł uwagę na konflikty wewnątrzklasowe i wewnątrzrodzinne (Maksym Gorki umiał jak nikt odsłaniać zależności „małego świata" jednostek i rodzin od „wielkiego świata" historii), wymagające dodatkowego pogłębienia postaci o całe bogactwo psychiki jednostki. Uwaga Gorkiego skupiła się teraz na skomplikowanych, pełnych sprzeczności, „wielowarstwowych" charakterach postaci.

Należy pamiętać, że drugi okres twórczości dramaturgicznej zbiegł się u pisarza z jego dwiema, zdawałoby się, wykluczającymi się pasjami. Pierwszą była idea odrodzenia gatunku melodramatu. Widoczne jest to już w *Ostatnich;* uchwyciły to od razu niektóre teatry, nie przywiązując jednak należytej wagi do słów Gorkiego o konieczności stworzenia melodramatu nowego, „specjalnego typu", takiego, który nie ustępowałby dawnemu w ostrości konfliktów i perypetii, ale opierałby się w całości o zdobycze realizmu. Drugą pasją było poszukiwanie nowych form dramatu filozoficznego, co także widać w *Ostatnich*, w poszczególnych scenach i motywach, według słów Gorkiego, o „niemal symbolicznym znaczeniu". Były teatry, które nie chciały respektować tego „niemal" i byli krytycy, którzy objaśniając te sceny i motywy zbyt jednostronnie i przez to zbyt dowolnie, twierdzili, że dla twórczości Gorkiego charakterystyczne jest kojarzenie dwóch planów: filozoficznego i „życiowego", i, że pierwszy jest główny i jedynie ważny, a drugi podrzędny, bardziej lub mniej konwencjonalny, służący jedynie za pretekst do rozegrania konfliktów ideowych.

Dotknąłem tych teoretycznych mądrości dlatego, że bez nich trudno zrozumieć złożoność sztuki *Ostatni*. Chociaż historia powstania dramatu jest nader krótka (od połowy 1907 r. do początku r. 1908), jej ostateczna redakcja różni się w sposób zasadniczy od pierwszej, zatytułowanej *Ojciec*. We wczesnej redakcji było więcej aktualnych politycznie realiów, a przede wszystkim — były bardziej skontrastowane i ostrzejsze zderzenia między dwiema grupami, zbiedniałego i rozpadającego się na naszych oczach szlacheckiego, ziemiańskiego rodu Kołomyjcewów (lepsi jego przedstawiciele wyrażali otwarcie współczucie rewolucjonistom, wobec których bezwzględnie występował, zniżywszy się do służby w policji Iwan — głowa rodziny).

W ostatecznej redakcji konflikt między nimi utracił tę ostrość, przechodząc w psychologiczną i moralną sferę, co zresztą nie uczyniło go mniej pouczającym. Wtedy też pojawiły się owe „prawie symboliczne" osoby, takie jak wiejska niania Fiedosja — świadek podupadania kilku pokoleń starego szlacheckiego rodu, która wygłasza pod adresem jego najmłodszych latorośli znamienne słowa: *A oto mot ostatni...* (...) „Prawie symboliczną" postacią jest również Sokołowa. Według zamysłu Gorkiego one obie, Fiedosja i Sokołowa, powinny przedstawiać wizerunki Niani i Matki, pisane dużą literą, przywołując z pamięci wiele podobnych portretów kobiet z klasycznej literatury rosyjskiej. Poprawiając sztukę w r. 1933, Gorki uwolnił trochę sceny z udziałem tych dwóch postaci od symbolizmu, wykreślił im pojedyncze zdania w dialogach i zdania o nich innych osób, a dał bardziej konkretne motywacje niektórych ich słów i działań. (...)

W sztuce *Ostatni* pokazał Gorki dwa warianty tego samego procesu, dwie możliwości pojawiające się przed człowiekiem, u którego zaczyna się spustoszenie duszy. Przenosząc uwagę z Wiery na Aleksandra i dalej na Nadieżdę obserwujemy jaką drogą można dojść do pełnego cynizmu, a z Wiery na Piotra i dalej na Lubow, widzimy jaką drogą można dojść do sceptycyzmu i pesymizmu, do tragicznej negacji świata i ludzi.

Obie te drogi, niezależnie od ich różnic, prowadzą do moralnego nihilizmu — i za to, że tymi drogami

poszły ich dzieci odpowiedzialni są starsi Kołomyjcewowie: nie tylko Iwan, ale i Zofia. Oboje są winni, bo nie wychowali dzieci w prawdzie. I chociaż każde z nich postępowało inaczej (ojciec wpajał dzieciom kłamstwa, matka ukrywała przed nimi gorzką prawdę), wynik jest ten sam: wraz z krachem iluzji u „ostatnich" przyszedł krach wiary w możliwość istnienia dobra, uczciwości, heroizmu w życiu.

Wierę poznajemy w momencie, kiedy jeszcze wierzy w ojca bezgranicznie. Śmiało broni go przed innymi: *Ojciec jest bohaterem. Ryzykował życie spełniając swój obowiązek. A wy... co wy robicie? Jakie obowiązki spełniacie? Wszyscy żyjecie nie wiadomo po co i zazdrościcie ojcu, że ma władzę nad ludźmi, a wy nic nie macie, nic...* Iwan może wydawać się Wierze bohaterem, chociażby dlatego, że inni Kołomyjcewowie żyją *nie wiadomo po co*. W swojej wyobraźni widzi bohatera nawet w żałosnym Jakoriewie, mając nadzieję, że ten uratuje ją przed ślubem ze starym Kowalewem. Ale właśnie Jakoriew, kiedy Wiera już sobie uzmysłowi jego tchórzostwo i nikczemność, zada druzgoczący cios jej iluzjom, ściągając ją od razu z nieba na ziemię, z mamiących „pięknych gwiazd" w lepkie błoto. Po swojej ucieczce z Jakoriewem Wiera zapyta: *A może wszyscy bohaterowie kłamią?*. Jest już prawie przekonana, prawie nie ma wątpliwości, że wszyscy ludzie są *takimi żałosnymi łajdakami*. I wyrazi nieoczekiwaną dla otoczenia gotowość wyjścia za mąż za łotra Kowalewa: *Ja również z rozkoszą będę męczyła ludzi, niech tylko ktoś dostanie się w moje ręce!*. Czy to chwilowy wybuch rozpaczy naiwnej, egzaltowanej dziewczyny, czy też ostateczne wzburzenie duszy, wybór życiowej pozycji, postępowania, losu? Na to pytanie sztuka nie daje wyraźnej odpowiedzi. Jakkolwiek odpowie sobie na to pytanie wykonawczyni roli Wiery, odpowiedź nie powinna być jednoznaczna, należy ją pozostawić widzom. Przed Wierą stoi otworem droga, którą poszedł Aleksander i Nadieżda. Aleksander znajduje się jeszcze w jej połowie, w pół drogi do pełnego cynizmu, Nadieżda jest już u jej szczytu. Nie ma wątpliwości, że starsza siostra Wiery jest bez serca i rozumu, tego rozumu, który wyższy jest od mieszczańskiego „zdrowego rozsądku". Nadieżda jest gorsza niż się wydaje. Kieruje nią już tylko jedna namiętność, zabijająca

Polityka tchórzy jest zawsze polityką okrucieństwa.

Maksym Gorki
Opowieść o bohaterze

wszystkie pozostałe uczucia: chłodna, sięgająca absolutu, niebezpieczna dla bliskich, chciwość. Deprawując młodszą siostrę, Nadieżda wpaja w nią przekonanie, że mąż potrzebny jest jedynie po to, by można było mieć kochanków, a kochankowie potrzebni są jedynie po to, żeby wyłudzać od nich pieniądze.

Mąż Nadieżdy — więzienny lekarz Leszcz, przyśpieszający śmierć swego pacjenta Jakuba, którego spadek wedle prawa powinien otrzymać Iwan, to w linii prostej prototyp „lekarzy" faszystowskich obozów koncentracyjnych. Skwapliwość z jaką Nadieżda stara się wydać siostrę za mąż za starego rozpustnika jest równie zbrodnicza jak niecne praktyki Leszcza w celu przyśpieszenia śmierci Jakuba. Leszcz, jeśli pominąć Nadieżdę, jest najobrzydliwszą figurą w całej gorkowskiej dramaturgii.

Właściwie przegląd postaci *Ostatnich* należało zacząć od starszych Kołomyjcewów, z którymi związane są praprzyczyny tragedii i jej punkty wyjściowe. Radzieccy reżyserzy i aktorzy (a sztuka *Ostatni* ma już bogatą sceniczną historię — były lata, że należała do najczęściej granych sztuk Gorkiego) dawno zrozumieli i ukazali złożoność postaci Iwana, te wszystkie zewnętrzne warstwy jego charakteru, które należy odsłonić, żeby dostać się do samego rdzenia. Czy Iwan jest żołdakiem zdolnym do grubiaństwa i okrucieństwa, do przestępstwa? Tak, bez wątpienia, ale nie to jest najważniejsze. Czy jest hipokrytą i demagogiem, usiłującym napuszonymi tyradami pokryć swoją pogrążoną w rozpuście i egoistycznych kalkulacjach duszyczkę? Niewątpliwie. Czy jest może człowiekiem, w którym wspomnienia o przeszłości, o szlacheckiej godności wzbudzają niekiedy, jeśli nie świadomość, to niejakie uczucie podobne do wstydu, zmuszając go do przejścia od pompatycznych deklamacji do szczerych, prawie szczerych, wynurzeń, przeobrażając jego obłudne „aktorstwo" w „teatr dla samego siebie"?

I to prawda, ale sedno sprawy tkwi w czym innym: w strachu, który przez cały czas włada Iwanem (bohater jednego z gorkowskich opowiadań mówi: *Polityka tchórzy jest zawsze polityką okrucieństwa.*); w braku woli, który stara się ukryć przed innymi i przed sobą, w braku charakteru, który doprowadza go do „ostatecznych granic", do demonstracji własnej siły, „nieugiętości". Zofia ma rację kiedy mówi mu: *Jesteś gorzej niż zły.*

Dla zrozumienia postaci Iwana i w ogóle całości wydarzeń w sztuce bardzo ważny jest obraz jego brata Jakuba. (...) Jakub wieloma rysami ostro różni się od Iwana — Zofia ma prawo powiedzieć mu: *Jesteś bardzo łagodny, z tobą życie byłoby spokojniejsze. Jesteś uczciwym człowiekiem... Iwan, ziemianin, szlachcic, wstąpił do policji. Ty byś się zastrzelił, a nie poszedłbyś.** Ale Jakub jest nie tyle łagodny, co pozbawiony kręgosłupa, bez charakteru, bez woli, co równocześnie czyni go podobnym do brata i bezbronnym w obliczu jego bezczelności. Uczciwy Jakub — za każdym razem kapituluje przed zuchwałymi, dobry — przegrywa ze złymi, pragnąc tylko jednego: spokoju. (...) Zazwyczaj przedstawia się Jakuba tak chorego, że to w dużym stopniu usprawiedliwia jego postępowanie. (...)

Bardzo trudna, bogata w wewnętrzne zwroty i przełomy rola Zofii wyposażona jest w wyjątkową ilość odautorskich wskazówek, jak chyba żadna z postaci gorkowskich dramatów. Widać, autor bał się, czy aby wykonawczynie tej roli zrozumieją, jaka burza uczuć kryje się za zewnętrznym opanowaniem Zofii. (...)

Oczywiście, te lekcje moralności, jakimi są losy starszych i młodszych Kołomyjcewów, nawet najmniej winnych z nich wszystkich, nawet „ostatnich", mogą uczyć współczesnych widzów jedynie jak nie należy żyć. Ale czy to mało — odczuć i zrozumieć jak giną dusze ludzi pozbawionych wielkich ideałów i przez to niezdolnych do czynnej postawy wobec życia? Czy to mało — odczuć z całą ostrością szczęście istnienia w społeczeństwie, w którym stawia się przed człowiekiem już w młodości wielkie cele i uczy jak o nie walczyć?

Teatr nr 11/1976
wybór, przekład i opracowanie:
Jadwiga Adamowicz

---

* cyt. z *Ostatnich* — Kazimierz Truchanowski

O godności człowieka

Człowiek, który nie umie zachować twarzy w sieci instytucjonalnej, który wyrzeka się siebie po to, aby osiągnąć komfort, często doznaje lęku i poczucia winy. Jest to cena, jaką się płaci za lekceważenie wartości moralnych i zasad postępowania.

Aby usunąć lęk i cierpienie, ludzie budują wokół siebie pewien system obronny, który na krótką metę poprawia trudną sytuację. Główną reakcją obronną jest chyba represja, czyli usunięcie ze swojej świadomości myśli o upokarzających zdarzeniach i konfliktach, w których nie umieliśmy zachować wierności wobec siebie. Wyparcie ze świadomości tych kompromitujących czynów pozwala zachować poczucie godności i wysoką samoocenę.

Nie jest to jedyna reakcja obronna. Ważną rolę w redukcji lęku i poczucia winy odgrywa również racjonalizacja, czyli wyszukiwanie szlachetnych motywów dla nieszlachetnych zachowań. Urzędnik, który nie ma dość odwagi, aby bronić własnych poglądów i przekonań, który wyrzeka się swej tożsamości, próbuje przekonać siebie, że robi to dla dobra instytucji, rodziny lub społeczeństwa. Nie możemy narzekać na brak pomysłowości w wyszukiwaniu pięknych motywów dla żenujących czynów. Taka forma racjonalizacji również broni człowieka przed wyrzutami sumienia.

Reakcje obronne, takie jak wyparcie ze świadomości lub racjonalizacja, są jedynie środkami doraźnymi; na krótką metę pozwalają one zachować przekonanie o własnej godności. Nie można jednak na nich polegać. Przypominają linię Maginota, którą — wbrew pozorom — dość łatwo można przełamać za pomocą silniejszego szturmu.

Gdy już ani represja, ani racjonalizacja nie wystarczają człowiekowi, gdy nie pozwalają zachować nawet pozorów godności, jednostka często doznaje silnego lęku i poczucia winy. Traci dla siebie szacunek i przestaje akceptować własne czyny; nieraz wkracza na drogę obłędu. Jeśli wyrzekamy się siebie, musimy ponosić pewne konsekwencje, często przez całe życie. Chyba miał rację Oscar Wilde pisząc: *Każdy żyje swym życiem i płaci za to odpowiednią cenę. Szkoda tylko, że za błąd popełniony raz jeden wciąż się musi płacić. Płacić i płacić bez końca. W stosunkch z człowiekiem los nigdy nie zamyka swych rachunków.*

Józef Kozielecki
O godności człowieka, W-wa 1977 r.

Rozmowa z reżyserem

— *Przyjmując propozycję zrealizowania w naszym teatrze sztuki Maksyma Gorkiego, spośród wielu dramatów autora wybrał Pan „Ostatnich"...*

...między innymi dlatego, że w Polsce należy ona do sztuk Gorkiego mniej znanych i mniej granych.

— *Była chyba tylko jedna realizacja: w Teatrze Ateneum w Warszawie i to w r. 1953.*

— Ta sztuka Gorkiego jest dla mnie nie tylko rodzinną tragedią, jest modelem przegniłego społeczeństwa carskiej Rosji. Rozpad związków między rodzicami i dziećmi to nie tylko prywatna sprawa jednostek — to zapowiedź rychłego obalenia starego porządku, zapowiedź rewolucji. Bunt dzieci przeciw rodzicom nie jest buntem dobrych dzieci przeciw złym rodzicom a krwawym konfliktem między rodzącą się nową ideą a reakcją, kurczowo trzymającą się starego porządku, broniącą za wszelką cenę swoich stanowisk, majątków i uprawnień.

— *W programie przytaczamy obszerne fragmenty artykułu Borysa Bialika, znanego krytyka radzieckiego zajmującego się głównie twórczością Gorkiego. Z niektórymi opiniami krytyka o bohaterach sztuki Pan się nie zgadza, czy tak?*

— Tak. Inaczej niż Bialik widzę postać Lubow. Nie dowierzam jej słowom ani słowom innych postaci, które dotyczą nienawiści Lubow do świata i ludzi. Widzę ją jako człowieka który pierwszy rzucił iskrę buntu w suchy dom Kołomyjcewów. Lubow pragnie odejść z tego domu, inna rzecz, że może nie znać kierunku w którym pójść należy, wie tylko, że stąd odejść trzeba. Sprzeciwiam się kategorycznie opinii jakoby Lubow była nosicielką zła. Odwrotnie: to ona stara się w matce i Piotrze obudzić świadomość, wyzwolić w nich bunt przeciw dotychczasowemu życiu w zakłamaniu. I to się jej udaje. Właśnie Lubow jest tą osobą, która zatrzęsła więzieniem, jakim jest dom Kołomyjcewów.

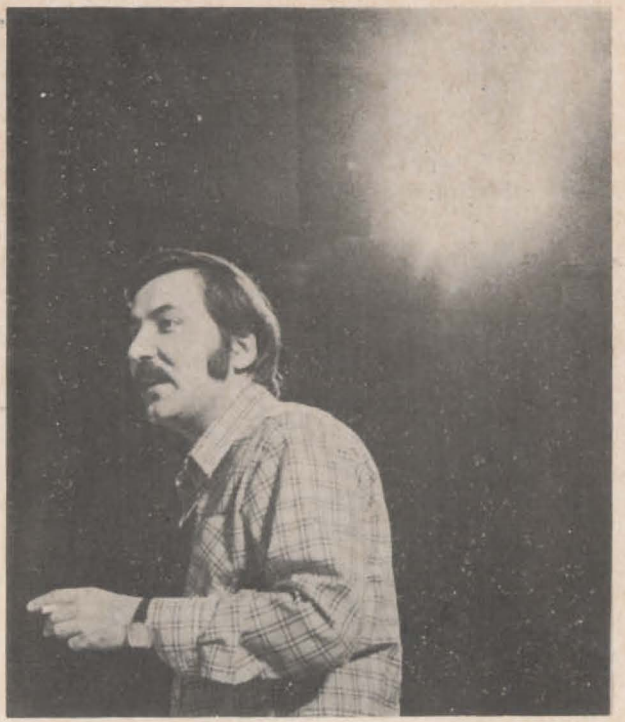
— *Nad tą samą sztuką pracował Pan z zespołem Teatru w Tbilisi. Jest więc okazja do porównania aktorów obydwu teatrów: rosyjskiego i polskiego.*

— To nie narodowość a umiejętności mogą być podstawą do porównań. Źli aktorzy są wszędzie bardzo podobni do siebie, dobrzy różnią się między sobą i w tym tkwi ich siła. Utalentowanym aktorom trzeba, z jednej strony, dać możliwość pełnego rozwinięcia umiejętności, a z drugiej, naprowadzić na właściwą dla danej roli drogę.

— *Do kogo, przede wszystkim, adresuje Pan swoje przedstawienie?*

Sądzę, że sztuka Gorkiego powinna szczególnie zainteresować młodzież, przecież to jej rówieśnicy, tyle że z początku stulecia, są bohaterami „Ostatnich". Wydaje mi się, że nie można żyć tylko dniem dzisiejszym, w oderwaniu od przeszłości. Trzeba ją poznać, aby znaleźć swoje miejsce we współczesności.

Notowała: J. A.



ALEKSANDER TOWSTONOGOW

Od r. 1974 kierownik artystyczny Teatru im. Gribojedowa w Tbilisi, stolicy Gruzji.

Jest absolwentem wydziału reżyserskiego Leningradzkiego Instytutu Teatru, Muzyki i Kinematografii, który ukończył w r. 1967. Rok wcześniej otrzymał dyplom aktora.

Pracował w teatrach Leningradu i Moskwy. W r. 1972 reżyserował gościnnie w Teatrze Współczesnym w Warszawie sztukę Wiktora Rozowa „ Od wieczora do południa".

Jako główny reżyser Teatru w Tbilisi zrealizował kilkanaście dramatów współczesnych autorów radzieckich, znanych i cenionych również w Polsce: Szukszyna, Wampiłowa, Gorina, także gruzińskich oraz polskich.

MARCIN STAJEWSKI

Scenografia do „Ostatnich" Gorkiego jest czwartą pracą Marcina Stajewskiego wykonaną w naszym teatrze; poprzednie to, w kolejności: „Jubileusz" Redlińskiego, „Kobieta zza zielonych drzwi" Ibrahimbekowa i „Dożywocie" Fredry.

Ich autor znany jest szerokiej publiczności z opracowań scenograficznych wielu wybitnych spektakli Teatru TV; wystarczy wymienić chociażby „Pana Tadeusza" w reż. Hanuszkiewicza, „Mazepę" Słowackiego i „Sługę Bożego" Celdwella w reż. Holoubka, „Wiśniwy sad" Czechowa w reż. Prusa, a także odcinki cieszącego się ogromnym powodzeniem serialu „Stawka większa niż życie" (te w reżyserii Konica).

Z Telewizją związany jest Stajewski jako grafik i scenograf od r. 1963, od ukończenia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przygotował dla niej ponad 80 widowisk teatralnych nie licząc programów publicystycznych, Teatrów Sensacji i Kobry oraz wielu programów publicystycznych popularnego Studia 2.

Współpracuje również z warszawskimi teatrami dramatycznymi. Jest laureatem wielu konkursów na plakat. Zajmuje się także wystawiennictwem: ostatnią ważną pracą w tej dziedzinie jest prezentowana obecnie, a przygotowana wspólnie z Markiem Lewandowskim, wystawa „Warszawa XXX". Był też współautorem oprawy scenograficznej tegorocznego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu.

W REPERTUARZE:

Eugéne Ionesco
MACBETT

Tennessee Williams
LATO I DYM

Wasylij Szukszyn
LUDZIE ENERGICZNI

Aleksander Fredro
DOŻYWOCIE

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

William Shakespeare
BURZA

Stanisław Wyspiański
WYZWOLENIE

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
Włodzimierz Bojakowski

Światło
Kazimierz Krzanowski

Główny elektryk
Andrzej Olenderek

Operator światła
Zygmunt Mokrzecki

Akustyk
Ryszard Szwed

Brygadier sceny
Mieczysław Witkowski
Bruno Melkis

Rekwizytor
Krystyna Zajdzińska

Pracownia malarska
Michał Tuszyński

Pracownia fryzjerska
Renata Szwed

Pracownia krawiecka
Jan Pakuła

Pracownia tapicerska
Stanisław Falkowski

Pracownia szewska
Władysław Pietrzak

Pracownia ślusarska
Mieczysław Miśkowiec

Wydawca:
Teatr Współczesny w Szczecinie
Opracowanie graficzne: Marcin Stajewski
Redakcja programu: Jadwiga Adamowicz
Opracowanie techniczne: Wacław Kasner
Cena 10 zł.

SZGraf. zam. 1536-1-Ad nakł. 3500+25 L-3-1306

BEZPŁATNE